

АЛЛЕГОРИЧЕСКИ-ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА НОВОЙ ФЛОРЕНТИНСКОЙ ШКОЛЫ.

Истинной родиной аллегорического поэтического творчества, преслѣдующаго цѣли поученія, была въ то время Франція, гдѣ его процвѣтанію, конечно, не мало содѣйствовали латинскіе аллегорическіе трактаты Алана де Инсулисѣ (Alanus de Insulis). Важнѣйшимъ произведеніемъ этого рода поэзіи былъ Roman de la Rose, первую часть котораго незадолго передъ тѣмъ написалъ Гильомъ де Лоррисъ и который какъ разъ въ то время (около 1268-го года) нашелъ продолжателя въ лицѣ Жана де Мэна (Jehan de Meung). Имѣя форму видѣнія, романъ этотъ представляетъ аллегорическое изображеніе любви съ ея переменными радостями и страданіями; здѣсь являются олицетворенныя абстракціи, способности и чувства души, различныя качества и добродѣтели, отношенія дружескія и враждебныя любви, удовольствіе, веселость, щедрость, вѣжливость, разумъ, богатство, хорошія манеры, дружелюбное гостепримство, стыдъ, страхъ, злые разговоры, застѣнчивость, ревность и т. д.; всѣ эти элементы разсуждаютъ, дѣйствуютъ, сочетаются въ пестрой картинѣ и развиваютъ живую драму. У Гильома де Лорриса дидактическая цѣль выступаетъ еще слабо; у Жана де Мэна господствуютъ дидактика и сатира, онъ дѣлаетъ бесполезныя и мелочныя отступленія, касаясь всевозможныхъ житейскихъ отношеній. Стихотвореніе было встрѣчено съ громаднымъ сочувствіемъ не только во Франціи, но и за-границей, и нашло многихъ подражателей. Тосканскій поэтъ, серъ Дуранте, съ большой свободой и выдающимся умѣніемъ обработалъ его въ вѣнокъ изъ 232-хъ сонетовъ, причемъ онъ сохранилъ только главный разсказъ аллегорическаго исканія любви, выпустивъ отступленія и во многихъ мѣстахъ сокративъ ненужную растянутость. Это произведеніе, названное издателемъ Il Fiore, такъ какъ въ немъ вездѣ вмѣсто розы рѣчь

идеть просто о цвѣткѣ, относится къ началу 14-го столѣтія. Но уже и раньше сказалось воздѣйствіе «Романа Розы» и родственныхъ ему произведеній. Въ очевидной связи съ ними находятся болѣе крупныя произведенія итальянской аллегорической поэзіи, писавшіяся во второй половинѣ 13-го вѣка и въ началѣ 14-го. Tesoretto Брунетто Латини ошутительнымъ образомъ свидѣтельствуетъ о французскомъ вліяніи—манерой своихъ олицетвореній, языкомъ, содержащимъ много специфически-французскихъ выраженій, а также и метрической формой; стихотвореніе написано сеттенаріями, съ парными римами,—размѣръ весьма близко стоящій къ оттонаріямъ, съ обычными парными римами, примѣнявшимся въ провансальской и французской литературѣ, въ области новеллы и дидактики. Вѣроятно, Tesoretto написано въ самой Франціи; посвящено это произведеніе весьма высокопоставленной личности,—какъ предполагалъ Заннони, королю Людовику Святому.

Брунетто Латини не обладалъ поэтическимъ дарованіемъ Гильома де Лорриса, и его аллегоріи лишены граціи и жизни; онъ былъ ученымъ и въ стихахъ, которыя являются холодной и не всегда искусной формой сухой школьной мудрости. Авторъ, который, какъ мы видѣли, былъ въ качествѣ посланника, посланъ изъ Флоренціи въ Испанію, рассказываетъ, какъ, возвращаясь оттуда, онъ встрѣчаетъ у Ронсевала ученика изъ Болоньи, сообщающаго ему печальное извѣстіе о пораженіи при Монтеапerti и объ изгнаніи гвельфовъ; авторъ рассказываетъ далѣе, какъ его скорбь по поводу несчастій родного города, угнетаемаго партійными раздорами, была настолько велика, что онъ сбился съ своей дороги и заблудился среди дремучаго лѣса. Когда онъ снова получаетъ возможность обратить вниманіе на предметы внѣшняго міра, онъ видитъ вокругъ горы всякаго рода тварей, людей, животныхъ и растенія, причемъ всѣ повинуются благородной женщинѣ. Это — Природа, которую онъ описываетъ сперва нѣсколькими штрихами, напоминающими Философію Боэція, но потомъ съ безвкусіемъ и мелочностью обрисовываетъ всѣ детали женской красоты: волосы, лобъ, глаза, губы, зубы и т. д. Она преподаетъ поэту различныя поученія о самой себѣ, о сущности Природы и ея отношеніи къ Богу, о сотвореніи всѣхъ вещей, объ ангелахъ и о паденіи надменныхъ среди нихъ, о человѣкѣ, о душѣ и объ ея силахъ, о тѣлѣ и о пяти чувствахъ, о четырехъ элементахъ и о четырехъ темпераментахъ, о семи планетахъ и о двѣнадцати созвѣздіяхъ зодіака. Отъ астрономическихъ сюжетовъ дѣлается весьма неискусный переходъ къ географіи; именно Природа оставляетъ автора; она должна идти по своимъ дѣламъ черезъ весь міръ, и эти-то дѣла онъ теперь и видитъ, онъ видитъ, находящіяся подъ ея господствомъ, главнѣйшія рѣки, которыхъ четыре, т. е. четыре рѣки, истоками своими находящіяся въ раю; они поименовываються, а равно

и страны, по которымъ они протекають; упоминаніе о Востокѣ даетъ поводъ къ перечисленію множества пріностей и звѣрей. Продолженіе придѣлано опять крайне грубо (XI, 101):

Poi vidi immantenente

La reina potente,

Che stendea la mano

Ver lo mare oceano.

Въ такомъ родѣ онъ говоритъ объ океанѣ, о столбахъ Геркулеса, о Средиземномъ морѣ и о многихъ странахъ и городахъ, близъ него расположенныхъ. Наконецъ онъ видитъ еще привычки всѣхъ животныхъ; но тутъ Природа побуждаетъ его продолжать путь; онъ снова скачетъ черезъ непроходимый дремучій лѣсъ и достигаетъ веселой равнины, гдѣ сидитъ на престолѣ императрица, повелѣвающая многими властителями и мудрыми мужами; это—Добродѣтель, ея дочерью являются четыре королевы, четыре основныя добродѣтели, замки которыхъ они поочередно посѣщаютъ. Это удаленіе отъ Природы съ ея поученіями и посѣщеніе Добродѣтели и ея дочерей обозначаетъ переходъ отъ первой теоретически-физической части философіи ко второй практической, къ этикѣ, и все въ этомъ стихотвореніи до сихъ поръ представляетъ изъ себя, какъ легко можно видѣть, ничто иное, какъ извлечение изъ первой и второй книги Trésor; въ началѣ совпаденіе съ отдѣльными мѣстами французскаго произведенія такъ полно, что по нему можно исправлять итальянскій текстъ; самый порядокъ въ распредѣленіи сюжета тотъ же, что и въ Trésor, только въ стихотвореніи многія части энциклопедіи разработаны крайне поверхностно или совершенно опущены, и главнымъ образомъ потому, что изложеніе ихъ въ рѣимованной рѣчи казалось автору слишкомъ труднымъ; онъ имѣлъ, однако, намѣреніе присоединить выпущенное здѣсь въ видѣ прозаическаго трактата, какъ онъ самъ объ этомъ говорилъ неоднократно и подробно. Наоборотъ, въ этической части Tesoretto онъ расширилъ содержаніе новымъ отдѣломъ, котораго Trésor лишень, именно въ немъ содержатся предписанія, которыя даютъ Larghezza, Cortesia, Leanza и Prodezza. Поэтъ встрѣчаетъ эти четыре добродѣтели въ домѣ Giustizia и слушаетъ, какъ они преподають свои увѣщанія одному рыцарю. Эти увѣщанія, наполняющія четыре основныя главы (XV—XVIII), составляютъ пространное дидактическое стихотвореніе о благопристойности и о приличномъ поведеніи въ свѣтѣ. По окончаніи проповѣди поэтъ вмѣстѣ съ рыцаремъ уходитъ оттуда; рыцарь возвращается на свою родину, а маэстро Брунетто опять отправляется въ путь, чтобы отыскивать Ventura и Amore, какъ ему повелѣла Natura. Онъ приходитъ къ цвѣтущему лугу, гдѣ видитъ множество людей, частью радостныхъ, частью печальныхъ, ими повелѣваетъ нагой юноша, вооруженный лугомъ и стрѣлами, но лишенный зрѣнія, il Piacere, далѣе, около него

четыре женщины, Pauga, Desianza, Amore и Speranza, т. е. четыре страсти, которыя соединяются въ любви, въ то время какъ самая любовь, по старой поверхностной теоріи провансальскихъ и сицилійскихъ лириковъ, предполагается исходящей отъ Piacere. Брунетто также подпадаетъ подъ власть Amore и чувствуетъ себя пригвожденнымъ къ мѣсту; но Овидій, сочинившій *Remedia Amoris*, научаетъ его, какъ ему избавиться. Онъ переходитъ гору и достигаетъ равнины; но все видѣнное и пережитое побуждаетъ его отвратиться отъ мірскихъ стремленій и обратиться къ Богу и святымъ; поэтому онъ прерываетъ разсказъ аскетической проповѣди о суетности міра, оплакиваетъ свои грѣхи, разсказываетъ, какъ онъ исповѣдывался въ Монпелье у добрыхъ монаховъ, и убѣждаетъ одного друга послѣдовать его примѣру и углубиться въ самого себя, — обстоятельство, дающее ему поводъ присоединить трактатъ о семи смертныхъ грѣхахъ. Освободившись отъ бремени своихъ прегрѣшеній, онъ еще разъ предпринимаетъ странствіе, чтобы увидѣть семь свободныхъ искусствъ и другія вещи. Онъ возвращается въ лѣсъ и ѣдетъ такъ долго, что разь утромъ видитъ себя на вершинѣ горы Олимпъ; вдругъ замѣчаетъ онъ передъ собою старца съ свѣтлымъ лицомъ и бѣлой бородой; это — Птоломей, который начинаетъ теперь свои поученія; другими словами, здѣсь долженъ былъ быть общанный трактатъ въ прозѣ о семи свободныхъ искусствахъ, изъ которыхъ одно принадлежитъ Птоломею, именно, астрономія. Но этой прозаической части нѣтъ въ произведеніи и она навѣрно никогда не была написана. Tesoretto долженъ былъ, какъ можно заключить по одному мѣсту (XV, 83 и слѣд.), явиться компетеніемъ энциклопедіи, написаннымъ на итальянскомъ языкѣ, болѣе кратко и сжато, для менѣе образованныхъ читателей, и въ поэтической аллегорической формѣ, чтобы сдѣлать науку болѣе привлекательной въ глазахъ большой публики. Это же мѣсто свидѣтельствуетъ, что Tesoretto былъ написанъ въ то время какъ авторъ занимался сочиненіемъ *Tresor*. Послѣ того какъ онъ окончилъ это послѣднее, онъ, конечно, могъ потерять охоту продолжать въ Tesoretto разработку тѣхъ же самыхъ предметовъ, и потому оно осталось неоконченнымъ.

На другого поэта, державшагося дидактически-аллегорическаго направленія, Франческо да Барберино, вліяли наряду съ французскими образцами и провансальскіе. Онъ также нѣкоторое время жилъ во Франціи. Если можно полагаться на указанія Филиппо Виллани, онъ родился въ 1264-мъ году, въ Барберино, — мѣстечко находящееся въ Валь д'Эльзѣ, — и былъ сыномъ нѣкоего Нери ди Ринуччіо. Онъ изучалъ право и въ 1294-мъ году появляется въ Болоньѣ, въ одномъ документѣ, съ титуломъ нотарія; съ 1297-го года по 1304-й онъ былъ епископскимъ нотаріемъ во Флоренціи; съ 1309-го по 1313 онъ ѣздилъ по важнымъ дѣламъ, неизвѣстно по какимъ, на Югъ и на Сѣверъ

Франціи и нѣсколько разъ былъ при дворахъ Климента X и Филиппа Прекраснаго. Возвратившись, онъ приобрѣлъ степень доктора обоихъ правъ (первое свидѣтельство этого относится къ 1318-му году), и жилъ затѣмъ во Флоренціи. Онъ умеръ лишь въ 1348-мъ году, когда начала свирѣпствовать чума, которая унесла въ могилу столько выдающихся людей. Франческо да Барберино превосходно воспользовался представившимся ему во Франціи случаемъ поближе ознакомиться съ литературой провансальцевъ; повидимому, онъ гораздо болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его соотечественниковъ и современниковъ, былъ знакомъ съ поэтическими произведеніями трубадуровъ, онъ постоянно цитируетъ ихъ, конечно сообразуясь при этомъ съ собственными природными наклонностями, постоянно обращая исключительное вниманіе на практическую примѣнимость и не понимая стороны эстетической.

Въ самомъ Провансѣ, слѣдовательно между 1309-ымъ годомъ и 1313-мъ, возникло одно изъ двухъ большихъ дидактическихъ стихотвореній Франческо да Барберино, Documenti d'amore; сдѣсь оно было набросано и болѣею частью отдѣлано, какъ это недавно доказалъ А. Томасъ. Закончилъ онъ свое произведеніе вскорѣ по возвращеніи на родину. Стихотвореніе начинается слѣдующими словами:

Somma virtù del nostro sire Amore
Lo mio intelletto novamente accese,
Che di ciascun paese
Chiamassi i servi alla sua maggior rocca ¹⁾.

Поэтъ приглашаетъ слугъ Amore въ его замокъ, на ассамблею. Самъ Amore обращается тогда къ Eloquenza; эта послѣдняя диктуетъ слугамъ документы (ученія), а поэтъ записываетъ ихъ и посылаетъ ихъ тѣмъ, которые любятъ, потому что не все присутствовали на ассамблеѣ. Согласно съ провансальской доктриной, Amore является источникомъ добродѣтели и подателемъ поученій, и такимъ образомъ подъ заманчивымъ заглавіемъ «Документы любви», которое повидимому такъ много обѣщаетъ, скрывается ничто иное, какъ въ высшей степени однообразныя указанія морали и мудрости, также какъ въ большомъ дидактическомъ стихотвореніи Матфрѣ Эрменгау, Breviari d'amor, которое возникло приблизительно за 20 лѣтъ до произведенія Франческо. Въ своихъ правилахъ обсуждаемый нами поэтъ многократно опирается, конечно, не на это произведеніе, но на другія провансальскія поэмы, бывшія ему извѣстными и теперь утраченныя. Документы или поученія приведены въ порядокъ подъ двѣнадцатую

¹⁾ Благородная сила нашего повелителя Amore недавно воспламенила мой духъ, чтобы изъ каждой страны призывать я слугъ въ его величайшій замокъ.

общими заглавіями, каковы: *Docilità, Industria, Gloria, Eternità* и т. д. Каждой части предшествуетъ сдѣланная по указаніямъ автора миниатюра аллегорической фигуры, чье имя носить эта часть, и она разъясняется въ первыхъ стихахъ отдѣла. Подлинная рукопись Франческо сохранилась въ бібліотекѣ Барберини въ Римѣ, съ рисунками, съ латинскимъ переводомъ итальянскаго текста и съ подробнымъ латинскимъ комментариемъ, который содержитъ важныя замѣчанія по вопросамъ исторіи итальянской и провансальской литературъ, и въ которомъ авторъ, по собственному своему признанію, помѣстилъ накопленную за шестнадцать лѣтъ ученость.

Другое произведеніе Франческо да Барберино, *Del Reggimento e Costumi di Donna*, начатое ранѣе, чѣмъ *Documenti*, но оконченное позднѣе, нерѣдко упоминаетъ о нихъ и въ одномъ мѣстѣ дѣлаетъ полное описаніе рукописи, съ комментариемъ, совершенно такъ, какъ мы ее теперь имѣемъ. *Documenti* говорили о добродѣтели и нравственности вообще; второе же произведеніе обращается специально къ женщинамъ; это предметъ, который тамъ авторъ оставилъ въ сторонѣ, и о которомъ, какъ онъ говоритъ, еще никто ничего не писалъ. И дѣйствительно, если и были наставленія, обращенныя къ женскому полу, какъ напр. французское *Chastoiement des Dames* Роберта де Блуа, они были все же очень общими и не могутъ быть сравниваемы съ подробнымъ и детальнымъ разсужденіемъ Франческо. Книга состоитъ изъ стиховъ, по большей части неримованныхъ, съ мѣняющимся размѣромъ и вперемежку съ прозой; весьма нерѣдко первые довольно-таки трудно отличить отъ прозаической рѣчи. *Madonna* вначалѣ побуждаетъ поэта сочинить трактатъ и потому приводитъ его къ *Onestà*, которая назначаетъ, чтобы *Eloquenza* и *Industria* водили его перомъ, чтобы они воспользовались имъ, какъ органомъ для возвышенія людямъ ихъ учений. Франческо дѣлаетъ различныя предписанія съ одной стороны насчетъ различныхъ возрастовъ, или сообразно съ тѣмъ, замужемъ женщина или нѣтъ, вдова она или монахиня, съ другой стороны насчетъ различныхъ состояній, отъ императрицы и королевы до служанки и крестьянки. Въ послѣднихъ изъ двадцати отдѣловъ, которые также снабжены, въ качествѣ введенія, аллегорическими рисунками соотвѣтствующей добродѣтели или извѣстнаго душевнаго качества и краткими діалогами между ними и поучаемой женщиной, дается цѣлый рядъ, мало систематизированныхъ, житейскихъ и моральныхъ правилъ для женскаго пола вообще; здѣсь авторъ даже нисходитъ до замѣчаній насчетъ нарядовъ, до указаній, какъ сохранить и увеличить красоту. Въ отдѣлахъ прозаическихъ, для подтвержденія своихъ учений, онъ обыкновенно разсказываетъ моральныя новеллы, безхитростныя исторіи, лишеныя особеннаго смысла, частію такія, которыя онъ самъ собралъ во время своихъ путешествій во Францію. Однако, это второе произведеніе интереснѣе для насъ, нежели первое, потому что

оно въ бѣльшей мѣрѣ даетъ намъ возможность заглянуть въ сферу предразсудковъ, воззрѣній и нравовъ той эпохи. Честныя женщины и дѣвушки высшихъ сословій должны были подчиняться строгой педагогической дисциплинѣ, и наряду съ истинной невинностью и чистотой отъ нихъ требовалась еще добрая доля лицемерія и притворства.

Отъ времени до времени трактатъ прерывается аллегорическими путешествіями автора къ *Мадоннѣ* и разговорами съ ней, въ которыхъ онъ, послѣ трудныхъ усилій, ищетъ себѣ отдыха и новаго вдохновенія. *Madonna* есть аллегорическое существо, благородная царица, нисшедшая съ небесъ, первородная дочь Всевышняго (стр. 433), бывшая въ Духѣ Божіемъ прежде другихъ созданий (стр. 222); она распространяетъ свѣтъ по всему міру; она врагъ невѣжества, сестра и руководительница добродѣтелей; черезъ нее усматриваютъ на землѣ истину и все то, что мы можемъ познавать о божественномъ Духѣ. *Luce Eterna* говоритъ о своей принадлежности къ ея двору; *Carità, Amore* и *Speranza* указываютъ на пути, ведущіе къ ней; *Intelletto* ея привратникъ. «Моя природа», говоритъ она (стр. 224), «такова, что многіе берутъ отъ меня, но я остаюсь цѣлой, — я всюду, въ небесахъ и на землѣ». Она даетъ пить изъ источника, который не высыхаетъ, даритъ автору въ награду, когда онъ передаетъ ей свою книгу, камень изъ своей короны, который долженъ ему открыть все, исключая вещей, которыя Богъ оставилъ для самого себя. Кто же эта благородная жена? Авторъ не называетъ ея имени, но, какъ онъ думаетъ, мы всё можемъ узнать ее по его изложенію. Раньше обыкновенно предполагали, что это Мудрость. Но Боргоньони показалъ что такое истолкованіе невысказано, ибо въ началѣ произведенія въ разговорѣ между *Madonna* и *Onestà*, послѣдняя, обращаясь къ первой, высказываетъ надежду, что *Sapientza*, вмѣстѣ съ многими другими добродѣтелями, окажетъ свое содѣйствіе желаемой книгѣ; такимъ образомъ *Sapientza* является третьимъ лицомъ, а не самой *Madonna*, къ которой обращается *Onestà*. Боргоньони признаетъ, что аллегорическая донна, выступающая у Франческо, есть мировой Разумъ, который, будучи непосредственной эманацией Божества, проникаетъ своей силой весь міръ и озаряетъ человѣчeskій духъ¹⁾, — философское понятіе, которое было перенесено въ схоластику отъ арабскихъ истолкователей Аристотеля (*Авиценны* и *Аверроэса*) и которое является предметомъ другого стихотворенія, возникшаго около того же времени и озаглавленнаго *La Intelligenza*.

Эта *Intelligenza* представляетъ изъ себя поэму въ 309 строфъ; ея размѣръ — *nona rima*, т. е. октавы, къ которымъ присоединенъ еще

¹⁾ *Intelletto* — ея привратникъ, т. е. *Intellectus possibilis* воспринимаетъ въ себя эру *Intelligentia*, какъ *Intellectus agens*.

девятый стихъ, рифмующійся съ шестымъ; данная форма, въ силу своеобразнаго, возвращающагося въ себя, движенія, обладаетъ силой гармоническаго впечатлѣнія и вполне пригодна для выраженія лирическихъ ощущеній, какъ показываетъ примѣръ хотя бы пятой строфы:

E non si può d'amor propio parlare
 A chi non prova i soi dolci savori,
 E senza prova non sen pò stimare
 Più che lo cieco nato de'colori.
 E non pote nessuno mai amare,
 Se non li fa di grazia servidori;
 Chè lo primo penser che nel cor sona
 Non vi saria, s'Amor prima nol dona;
 Prima fa i cor gentil che vi dimori¹⁾.

Но въ такомъ пространномъ и по большей части повѣствовательномъ стихотвореніи, какъ *Intelligenza*, эта форма въ концѣ концовъ дѣлается утомительной. Поэма начинается картиной весны, какъ многія пѣсни трубадуровъ, и, конечно, съ употребленіемъ тѣхъ же образовъ и выраженій; первыя двѣ строки, какъ показалъ Наннуччи, являются даже дословными переводами съ провансальскаго. Затѣмъ разсказывается, какъ возникла любовь поэта и описывается его дама; при описаніи ея одежды фантазія автора обнаруживаетъ восточную роскошь, а при описаніи короны, которую дама носить на головѣ, онъ пользуется случаемъ перечислить въ 43-хъ строфахъ 60 различныхъ благородныхъ камней, со всеми баснословными чудесными свойствами, которыя имъ приписывались въ тогдашнихъ лапидаріяхъ. Далѣе онъ говоритъ о дворцѣ, въ которомъ живетъ дама, описываетъ его, комнату за комнатой, большей частью по плану и съ наименованіемъ мѣстъ, которыя мы знаемъ изъ многихъ средневѣковыхъ описаній дворцовъ; имѣя въ виду втиснуть въ эти описанія различные рассказы, ничего общаго съ сюжетомъ не имѣющіе, онъ пользуется приемомъ, который позднѣе часто примѣнялся поэтами, но здѣсь примѣненъ очень грубо; именно, на потолокъ и на стѣнахъ большой залы появляются у него картины и скульптурныя изображенія, по срединѣ — *Амоге*, а вокругъ него знаменитые любовники, Парисъ и Елена, Ахиллесъ и Поликсена, Эней и Дидона, и многіе другіе. Въ другомъ мѣстѣ мы видимъ всю исторію Цезаря; авторъ разсказываетъ ее, весьма скучно,

1) И о любви нельзя собственно говорить съ тѣмъ, кто не знаетъ ея нѣжныхъ усадебъ, и безъ собственнаго опыта человекъ можетъ цѣнить ее не болѣе, какъ слѣдпорожденный одвннть краски. И никто никогда не можетъ любить, если только *Амоге* не сдѣлаетъ его слугою изящества; ибо первая мысль, которая прозвучитъ въ сердцѣ, не была бы тамъ, если бы любовь впервые не присудила ей тамъ быть; *Амоге* дѣлаетъ сердца благородными, прежде чѣмъ поселяется въ нихъ.

въ 139-ти строфахъ, приче́мъ старае́тся извини́ть эту вставку, добавля́я что все это было нарисовано или изваяно. Онъ цитируетъ Лукана; въ дѣйствительности однако его источникомъ былъ не Луканъ, а тотъ переводъ французской исторіи Цезаря, который сохранился въ риккардіанской рукописи 1313-го года, и которому онъ слѣдовалъ нерѣдко рабски, дословно. Подобно тому какъ введена исторія Цезаря, разсказаны также, хотя и короче, дѣянія Александра и троянская война, и въ заключеніе посвящены двѣ строфы Круглому Столу, приче́мъ и въ данномъ случаѣ авторъ опирается на французскія произведенія или ихъ итальянскія передѣлки. Послѣ этого гигантскаго отступленія, занимающаго двѣ трети произведенія, поэтъ возвращается къ своей дамѣ, изображаетъ праздничное ликованіе, царствующее въ ея жилищѣ, разсказываетъ о своемъ признаніи въ любви, къ которому его ободрили Madonna и Amore, и наконецъ, будучи болѣе великодушнѣе, чѣмъ Франческо да Барберино, самъ объясняетъ намъ тайны, скрывающіеся въ его аллегоріи. Его донна, какъ уже сказано, есть *Intelligenza*, которая, находясь передъ трономъ Господнимъ распространяетъ по свѣту свое житильное вліяніе посредствомъ ангеловъ, движущихъ небесами, и избираетъ свое жилище въ духѣ чловѣка. Ея дворець есть душа съ тѣломъ, большая зала — сердце, зимніе и лѣтніе покои — печенка и селезенка, кухня — желудокъ; изваянія и картины — прекрасныя воспоминанія наполняющія чловѣческой духъ; часовня обозначаетъ вѣру въ Бога; главная дверь является олицетвореніемъ чувствъ, наружныя стѣны — костей, внутреннія — нервовъ. Вообще эта аллегорія по безвкусію не оставляетъ ничего желать. Авторъ былъ хорошо знакомъ съ доктриной Гвидо Гвиничелли и много разъ намекаетъ на положеніе объ *Amore* и *con gentile*, какъ напр. въ цитированной строфѣ (а также, 57, 71, 297); его собственная идея о любви къ разуму является извѣстнаго рода преувеличеніемъ того воззрѣнія болонскаго поэта и его флорентинскихъ послѣдователей, которое дѣлало возлюбленную символомъ всего самого чистаго и высокаго, благодаря чему Гвидо сравнивалъ воздѣйствіе донны на любящаго съ воздѣйствіемъ Божества на небесныхъ духовъ. Но части эпизодическія, сперва описаніе множества благородныхъ камней, потомъ разсказы на романтическія темы, привлекаютъ вниманіе гораздо болѣе, чѣмъ основная мысль, для украшенія которой они должны служить, и, если ихъ выкинуть, отъ произведенія немного останется. Прямое и косвенное вліяніе французскихъ источниковъ сказывается и въ языкѣ, гдѣ мы видимъ много французскихъ словъ или словообразованій.

Первый, кто сдѣлалъ отчасти это стихотвореніе извѣстнымъ, Франческо Трукки, отнесся къ нему съ тѣмъ преувеличеннымъ энтузіазмомъ, съ которымъ мы обыкновенно относимся къ памятникамъ, вновь открытымъ нами; онъ хотѣлъ найти въ данномъ произведеніи совер-

шенно особенныя красоты и большую древность; онъ увидаль въ немъ истинно-восточную пылкость и роскошь красокъ и высказаль догадку, что стихотвореніе было написано въ Сициліи при норманнской династіи, когда еще были свѣжи арабскія вліянія. Къ этому, ни на чемъ не основанному, возрѣнію примкнули потомъ многіе другіе прочитавшіе не болѣе 20—30 первыхъ строфъ. Что поэма относится, самое раннее, ко второй половинѣ 13-го столѣтія, это, какъ замѣтилъ д'Анкона, достаточно доказываетъ вышеупомянутая связь со канцонами Гвидо Гвиничелли, и вообще вездѣ проявляется воздѣйствіе провансальской и старофранцузской литературъ или вліяніе распространенныхъ тогда философскихъ взглядовъ. Послѣдніе заимствованы, конечно, у арабскихъ комментаторовъ Аристотеля; но ихъ читали обыкновенно въ латинскомъ переводѣ, и авторъ не имѣлъ нужды пользоваться ими непосредственно, ибо родственныя возрѣнія проникли въ христіанскую философію среднихъ вѣковъ, въ особенности же получили распространеніе благодаря тѣмъ, кто ихъ опровергалъ, какъ напр. Альбертъ Великій и Тома Аквинскій; мы встречаемся съ ними также и у Франческо да Барберино. Объ исключительномъ знакомствѣ съ арабской наукой или о непосредственной связи съ восточной поэзіей не можетъ быть никакой рѣчи. Одинъ изъ двухъ древнихъ минускриптовъ, именно Magliabesciana, дѣйствительно указываетъ въ концѣ имя автора; тамъ стояли слова, теперь отчасти испорченныя, но еще недавно разобранныя лицомъ достойнымъ довѣрія: *Questo si chiama la'ntelligenza, lo quale fecie Dino Chompag...* — эти слова были написаны въ болѣе позднее время, т. е. въ концѣ 14-го в. или въ началѣ 15-го. Такимъ образомъ Intellegenzia приписывается гонфалоньеру 1293 года Дино Компаньи, причемъ тутъ живо оспаривается его авторство относительно одной флорентинской хроники, чѣмъ мы еще должны будемъ заняться въ другомъ мѣстѣ. Противъ этого предположенія, именно, что Дино Компаньи является авторомъ *Intelligenza*, не можетъ быть сдѣлано существенныхъ возраженій и потому оно должно считаться вѣроятнымъ.

Tesoretto Брунетто Латини, два произведенія Франческо де Барберино, а частью и *Intelligenza*, являются трактатами въ стихахъ. Этой склонностью наполнять поэзію доктринерскимъ содержаніемъ флорентинскіе поэты примыкаютъ къ направлению, которое ввелъ въ лирику Гвидо Гвиничелли. Въ этой послѣдней реальныя любовныя отношенія исчезаютъ и приближаются къ аллегоріи, къ символическому выраженію энтузіазма по отношенію къ философскимъ и моральнымъ идеямъ, а у Франческо и у автора *Intelligenza* ревностное отношеніе къ добродѣтели и познанію аллегорически изображается въ видѣ любви къ мадоннѣ, которая является олицетвореніемъ абстрактной идеи, конечно съ той только значительной разницей, что тамъ конкретное существо представляетъ изъ себя главное, идея же играетъ

подчиненную роль, а здѣсь какъ разъ наоборотъ. Такимъ образомъ весьма понятно, что во Флоренціи, гдѣ проявились, главнымъ образомъ подъ вліяніемъ Брунето Латини, живыя научныя стремленія, и гдѣ дидактическая поэзія сдѣлала такой широкій размахъ, философская лирика, расцвѣтшая въ Болоньѣ, встрѣтила особенное одобреніе и нашла своихъ наиболѣе значительныхъ продолжателей. По мнѣнію Данте (*Purg.* XI, 97), никто иной какъ Гвидо Кавальканти, соперничая съ старѣйшимъ Гвидо, исторгъ у него пальму первенства въ области лирической поэзіи.

Гвидо Кавальканти былъ самымъ интимнымъ другомъ Данте, но, когда этотъ послѣдній только еще начиналъ свою поэтическую карьеру, онъ, будучи старше, пользовался уже славой знаменитаго поэта. Однако разница лѣтъ между ними врядъ-ли могла быть особенно значительной, если имѣть въ виду ихъ тѣсныя дружескія отношенія. Какъ бы то ни было, Гвидо, сообразно съ рассказомъ Джіованни Виллани (VII, 15), въ 1267 году находился въ числѣ тѣхъ сыновей нобилей, которымъ, для установленія согласія между гвельфами и гибеллинами, было предназначено связать родственными узами враждебныя фамиліи; его отецъ Кавальканти Кавальканти, принадлежавшій къ партіи гвельфовъ, далъ ему въ супруги Биче или Беатриче, дочь уже умершаго (1264) Фарината дельи Уберти, благороднаго вождя гибеллиновъ, воспитаннаго творцемъ «Божественной комедіи». Такимъ образомъ было предположено, что Гвидо Кавальканти долженъ былъ тогда находиться уже въ брачномъ возрастѣ, т. е. имѣть отъ роду по меньшей мѣрѣ двадцать лѣтъ; но Дель Лунго доказалъ, что слова Виллани не обуславливаютъ такого умозаключенія и что, несомнѣнно, дѣло только шло объ установленіи родными брачныхъ узъ, которыя, исходя изъ политическихъ мотивовъ, должны были осуществиться впоследствии; Гвидо былъ еще ребенкомъ и лишь по истеченіи цѣлаго ряда лѣтъ женился на супругѣ, тогда ему выбранной.

Въ 1280 году Гвидо Кавальканти былъ назначенъ однимъ изъ поручителей мира, заключеннаго кардиналомъ Латини, къ числу которыхъ какъ было уже упомянуто, принадлежалъ и Брунетто Латини; въ 1284 году онъ былъ сочленомъ Великаго Совѣта Коммунъ или Подеста, и такъ какъ по законодательному установленію никто не могъ засѣдать здѣсь до истеченія двадцатипятилѣтняго возраста, мы можемъ заключить, что онъ родился, самое позднее, въ 1259 году. Когда между самими гвельфами произошелъ расколъ на двѣ враждебныя партіи, раздѣленіе на приверженцевъ фамилій Черки и Донати, Кавальканти примкнули къ первымъ, и Гвидо приняли живое участіе въ фактическихъ проявленіяхъ вражды, взволновавшихъ городъ. Дино Компаньи рассказываетъ, что во время пилигримскаго странствія къ San Giacomo, жизнь Гвидо Кавальканти подвергалась опасности благодаря проискамъ Корсо Донати, и по крайней мѣрѣ самый фактъ пи-

лигримства подтверждается сонетом сенезийскаго поэта Никкола Мушиа деи Салимбени, откуда вмѣстѣ съ тѣмъ явствуетъ, что Гвидо въ дѣйствительности не достигъ Кампостеллы, но, подѣ предлогомъ болѣзни, сдѣлалъ остановку въ Нимѣ и продалъ своихъ дорожныхъ лошадей. Изъ его собственныхъ пѣсень (*Era in penser d'amor* и *Una giovane donna di Tolosa*) видно, что онъ останавливался также и въ Тулузѣ и влюбился здѣсь въ одну даму, по имени Мондетта. Въ виду того, что раздоры между фракціями Черки и Донати стали принимать во Флоренціи все болѣе и болѣе серьезный характеръ, Синьорія постановила (24 іюня 1300 г.), удалить на время изъ города вождей обѣихъ враждебныхъ партій; среди лицъ, осужденныхъ на изгнаніе находился и Гвидо Кавальканти, и такимъ образомъ Данте, засѣдавшій тогда среди Пріоровъ, вынужденъ былъ подтвердить своимъ голосомъ подобную мѣру противъ лучшаго своего друга. Въ Сарцанѣ, служившей мѣстомъ изгнанія, Кавальканти захворалъ и въ балладѣ, написанной, повидимому здѣсь, *Perch'io non spero di tornar giammai*, поэтъ высказываетъ горькую увѣренность, что ему уже не суждено увидать болѣе ни Тоскану, ни возлюбленную. Вскорѣ послѣ этого Синьорія, по причинѣ нездороваго воздуха, отличавшаго мѣсто ссылки, отозвала назадъ во Флоренцію изгнанныхъ приверженцевъ Черки; но для Гвидо эта мѣра явилась запоздалой; скорѣ послѣ возвращенія домой онъ умеръ, въ августѣ 1300 года.

Гвидо Кавальканти обрисовывается передъ нами, какъ глубокой мыслитель; Джіованни Виллани (VII, 42) скорбитъ объ его смерти въ слѣдующихъ выраженіяхъ: «утрата его была очень ощутительной; ибо, какъ философъ, онъ былъ во многихъ отношеніяхъ дѣльный человѣкъ, только слишкомъ былъ онъ раздражителенъ и необузданъ». Дино Компаньи обратился къ нему съ сонетомъ, гдѣ онъ осуждаетъ его аристократически-уединенный и полный философской созерцательности образъ жизни и побуждаетъ поэта къ дѣятельному участию въ гражданской жизни; онъ характеризуетъ Кавальканти слѣдующимъ образомъ: «Какъ ты разуменъ,—говорю я среди людей,—какъ ты добръ, послѣшенъ и мужествененъ, и какъ ты понимаешь толкъ въ схваткахъ и нападеніяхъ, и какъ ты бѣгаешь и прыгаешь и работаешь».

Гвидо соединялъ въ себѣ рыцарскія наклонности воинственнаго флорентинскаго дворянства съ любовью къ научнымъ занятіямъ, и такимъ же его рисуетъ одна новелла Боккаччіо (*Dec. VI, 9*), гдѣ разсказывается, какъ онъ съумѣлъ глубокомысленнымъ саркастическимъ отвѣтомъ отдѣлаться отъ непріятнаго общества. «Занимаясь философическимъ мышленіемъ», говоритъ далѣе Боккаччіо, «онъ весьма часто отдалялся отъ людей, и такъ какъ онъ отчасти держался воззрѣній эпикурейцевъ, люди обыкновенные говорили, что его размышленія преслѣдуютъ только одну цѣль, именно изыскать, нѣтъ-ли

средствъ доказать, что Богъ не существуетъ». Подъ *эпикурейцами* разумѣли тѣхъ, кто не вѣрилъ въ безсмертіе души; но это еще вопросъ, таковы-ли были дѣйствительно философскія убѣжденія Гвидо Кавальканти. Данте находитъ въ шестомъ кругѣ ада среди такъ называемыхъ эпикурейцевъ тестя Гвидо, Фарината дельи Уберти, и его отца, Кавальканти, и этотъ послѣдній, видя, что другъ его сына блуждаетъ въ царствѣ тьмы, осматривается кругомъ и восклицаетъ, рыдая (X, 58).

... Se per questo cieco
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio ov'è, e perchè non è teco?

О, если чрезъ тюрьму, напитанную тьмою,
Ты силой генія высокаго идешь,
Скажи мнѣ, гдѣ мой сынъ, зачѣмъ онъ не съ тобою?

И Данте отвѣчаетъ:

... Da me stesso non vegno:
Colui che attende là per qui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

Не самъ собой иду: сюда мнѣ доступъ далъ
Вонъ тотъ, кто ждетъ меня,—онъ руководитъ мною,
Вашъ Гвидо можетъ быть его не почиталъ.

До сихъ поръ не удалось объяснить удовлетворительно эти таинственные слова. Почему Гвидо долженъ былъ бы презирать руководство *Виргилия*? Нѣкоторые объясняли это, какъ указаніе на то, что онъ философію предпочиталъ поэзіи; но *Виргилій* символизируетъ въ «Божественной Комедіи» какъ разъ философію; другіе полагали, что это является указаніемъ на то, что онъ культивировалъ глубоко-мысленную поэзію и пренебрегалъ поэзіей общепонятной; но *Виргилій* въ средніе вѣка въ глазахъ всѣхъ вообще и въ глазахъ Данте въ особенности являлся самымъ глубокомысленнымъ изъ поэтовъ; усматривали также въ этомъ пристрастіе Гвидо къ народному языку и меньшее вниманіе къ латинскому; но какъ могло это лишить его покровительства *Виргилия*, когда Данте самъ писалъ по-итальянски, когда онъ по-итальянски рассказываетъ даже о странствіи, въ которомъ *Виргилій* руководилъ имъ? Новое объясненіе попытался сдѣлать Франческо д'Овидіо, опираясь на старое сообщеніе объ эпикуреизмѣ Гвидо. *Виргилій* у Данте, говорилъ онъ, обозначаетъ разумъ и философію, но разумъ не простой, не обыкновенный, а просвѣщенный и руководимый Божественной Милостью; *Виргилій* посланъ Беатриче, символическимъ олицетвореніемъ вѣры, и ея указаніямъ онъ повинуется. Если Гвидо не вѣрилъ въ безсмертіе души, тогда, конечно, *Виргилій*, изображенный у Данте, не могъ имъ руководить, Гвидо не могъ совершить странствіе по тому міру, существованіе котораго онъ отрицалъ.

Однако, какъ д'Овидіо самъ въ послѣдствіи признавалъ, весьма рискованно, — при объясненіи темнаго мѣста, которое можетъ обозначать что-нибудь совершенно другое, — опираться на свѣденіе, предлагаемое намъ новеллистомъ, жившимъ полстолѣтіе спустя, и притомъ еще не съ полной опредѣленностью. Чиччапорчи полагалъ даже, что упрекъ въ эпикуреизмъ, обращенный къ Гвидо, могъ быть цѣликомъ перенесенъ на него отъ его отца Кавальканте. Гвидо былъ преданъ философскимъ размышленіямъ, это совершенно ясно видно изъ рассказовъ о немъ; но каковы именно были его метафизическія воззрѣнія, мы не знаемъ. Самое большее, что мы имѣемъ, это — одно изъ его собственныхъ стихотвореній, указывающее на нѣкоторую свободу сужденій въ области предметовъ религіозныхъ. Въ 1292-мъ году одинъ образъ пресвятой Дѣвы, нарисованный на простѣнкѣ въ Loggia di Orto San Michele, сталъ совершать великія чудеса, исцѣлять больныхъ, освобождать одержимыхъ бѣсами, такъ что къ нему отовсюду начали стекаться вѣрующіе; но францисканцы и доминиканцы не давали этому никакой вѣры, какъ говорилъ народъ — изъ зависти, что чудеса исходятъ не отъ нихъ. Тогда Гвидо Кавальканти послалъ къ Гвидо Орланди одно изъ тѣхъ излюбленныхъ писемъ — советовъ (*Una figura della Donna mia*), гдѣ онъ говоритъ о данныхъ событіяхъ въ насмѣшливомъ тонѣ, такъ что Гвидо Орланди счелъ необходимымъ увѣщать его въ своемъ отвѣтѣ къ покаянію и къ почтенію передъ святыми. Но подобное насмѣшливое отношеніе къ чудотворнымъ иконамъ и къ завистливымъ монахамъ позволяли себѣ иногда и люди весьма благочестивые, и отсюда еще очень далеко до невѣрія и атеизма.

Самымъ популярнымъ произведеніемъ Гвидо, давшимъ ему репутацію выдающагося поэта и философа, была канцона: *Donna mi prega; regh'io voglio dire*; она считалась въ то время удивительнымъ произведеніемъ, высшимъ совершенствомъ поэзіи; ибо здѣсь выказалъ себя, съ полнымъ искусствомъ, ученый діалектикъ, здѣсь облечена была въ стихи наука, со всѣми ея тонкостями. Какъ говорится въ началѣ, стихотвореніе это было сочинено по просьбѣ одной женщины, которая спросила поэта, что такое любовь, и вопросу которой Гвидо Орланди придалъ форму сонета: *Onde si muove e donde nasce Amore?* Сущность *Amore* была, какъ мы знаемъ, старинной излюбленной проблемой провансальцевъ и сицилійцевъ; потому Гвидо Гвиничелли пытался разрѣшить ее болѣе оригинально, иллюстрируя свои идеи выразительными образами и сравненіями. Иначе поступилъ Гвидо Кавальканти, всецѣло имѣющій дѣло лишь съ трезвыми положеніями и доказательствами, и дама, обратившаяся къ нему съ вопросомъ, была, надо думать, весьма ученой, если удовлетворилась его отвѣтомъ. Канцона съ теченіемъ времени была комментирована не менѣе восьми разъ, между прочимъ такимъ выдающимся человѣкомъ, какъ Эджидіо Романо и знаменитымъ врачомъ Дино дель Гарбо, обоими

по-латински. Несмотря на то, что эти разъясненія подробны, смыслъ канцоны во многихъ отношеніяхъ остался темнымъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онъ даже сталъ еще менѣ понятенъ; главной причиной такого явленія могла, конечно, быть невѣрная передача текста, ибо уже первые комментаторы имѣли передъ собою сомнительные варианты, какъ въ послѣдствіи было и съ «Божественной Комедіей» Данте. Первая строфа можетъ быть передана приблизительно такъ: «Одна дама проситъ меня; поэтому я хочу сказать о нѣкоемъ акцидентѣ, который часто бываетъ жестокъ, и весьма гордъ, и который носитъ наименование Amore: пусть тотъ, кто его отрицаетъ, выслушаетъ о немъ правду. И для настоящей экспозиціи я требую свѣдущаго слушателя, ибо не думаю, чтобы человекъ съ ничтожнымъ умомъ могъ вынести разумнѣе такого предмета; ибо безъ научныхъ приемовъ (*senza natural dimostramento*, т. е. *senza il dimostramento della filosofia naturale*) я не намѣренъ изображать, гдѣ живетъ Amore, и что заставляетъ его возникнуть, и въ чемъ его особенность (*sua virtute*, быть можетъ лучше *natura*, какъ утверждаетъ Дино дель Гарбо), и въ чемъ его власть, его сущность, и каждое изъ его проявленій, въ чемъ состоитъ удовольствіе, благодаря чему его зовутъ любовью, и можно ли видѣть его воплощеннымъ физически». Эти восемь пунктовъ, на которые Гвидо расчленяетъ свою тему и изъ которыхъ второй, седьмой и восьмой уже часто, хотя и инымъ образомъ, разрабатывались болѣе древними лириками, методически разсмотрѣны въ четырехъ строфахъ, по два пункта въ каждой строфѣ. Мы видимъ здѣсь цѣлый арсеналъ схоластической философіи, логическія раздѣленія и различенія, дефиниціи, силлогизмы, школьную терминологию; образъ и впечатлѣніе, являющіеся основой всякой поэзіи вообще и канцоны Гвидо ничемъ въ частности, отсутствуютъ здѣсь совершенно. Къ этому присоединяется еще умышленная искусственность формы, съ ея безчисленнымъ количествомъ трудныхъ внутреннихъ рѣемъ. Самъ авторъ былъ очень доволенъ своимъ произведеніемъ; онъ говоритъ въ *congedo*: «Ты, канцона, можешь безстрашно идти, куда тебѣ вздумается; ибо я тебя такъ украсилъ, что все то, что ты въ себѣ содержишь, встрѣтитъ большія похвалы у лицъ, способныхъ къ разумнѣю; у другихъ оставаться ты не захочешь».

Tu puoi sicuramente gir, canzone,
Ove ti piace, ch'io t'ho si adornata,
Ch'assai laudata—sarà tua ragione
Dalle persone—ch'anno intendimento:
Di star con l'altre tu non hai talento.

Отсюда мы видимъ, каковы были художественныя воззрѣнія тогдашней образованной публики; поэзія является какъ бы въ услуженіи у науки, она загромождена ученостью; чтобы быть сколько-нибудь по-

нятной, она требует длинныхъ комментариевъ, которые считаются желательными; такимъ образомъ канцона Гвидо о любви является предшественницей «Convivio» Данте, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и самой «Божественной Комедіи».

Однако преувеличенія ученой поэзіи нигдѣ къ счастью не пошли такъ далеко, какъ въ этомъ произведеніи,—ни у самого Гвидо, ни у другихъ поэтовъ новой флорентинской школы, главой которой былъ Гвидо Кавальканти и изъ которой вышелъ Данте Алигieri. Кромѣ этихъ двухъ, изъ числа приверженцевъ новой школы особенно должны быть упомянуты слѣдующіе: Лапо Джіанни, другъ Гвидо и Данте, Лапо или Лупо дельи Уберти, сынъ благороднаго Фарината, Джіанни Альфани, Дино Фрескобальди и Лоренцо или Ноффо Бонавиди. Черезъ посредство этихъ поэтовъ кругъ идей, который впервые ввелъ въ поэзію Гвидо Гвиничелли, достигъ своей типической законченности, превратился въ формальную систему. Уже у провансальцевъ любовь была апопееозомъ дамы, которая являлась обладательницей и подательницей всякаго совершенства; но она давала только совершенство рыцаря и придворнаго человѣка, славу, почести, изящныя манеры и благовоспитанность. Здѣсь, наоборотъ, передъ нами совершенство философа, добродѣтель и познаніе. Дама является чѣмъ-то нисшедшимъ съ небесъ, она ангель, образъ сверхземнаго на землѣ; то, что она внушаетъ, есть платоническая любовь. Такъ говорилъ Лапо Джіанни во вступительныхъ строкахъ баллады, посвященной его возлюбленной:

Angelica figura nuovamente
Dal ciel venuta a spander tua salute,
Tutta la sua virtute
Ha in te locata l'alto dio d'amore.

«Ангельское существо, недавно шедшее впервые съ небесъ, чтобы излить свое благословеніе,— всю свою силу вложилъ въ тебя высочій богъ любви». Такимъ же образомъ возлюбленная является, какъ нѣчто сверхземное, для полнаго пониманія чего не хватаетъ человѣческаго духа, въ лучшемъ сонетѣ Гвидо Кавальканти: *Chi è questa che vien ch'ogn'uom la mira*. Каждый смотритъ на нее, когда она приходитъ; воздухъ содрагается отъ ея блеска, и съ собой она ведетъ любовь, такъ что никто не можетъ говорить, и каждый вздыхаетъ. Здѣсь ощущается правдивость и искренность чувства, которое обусловило чрезмѣрное выраженіе похвалы и сообщило ей свою теплоту. Но и въ произведеніяхъ флорентинской школы идеи и настроенія опять застыли въ неподвижныхъ условныхъ формахъ. Мы опять видимъ олицетвореніе Amore, повелителя всѣхъ любящихъ, всѣхъ тѣхъ, кто имѣетъ благородное сердце, причѣмъ часто повторяется положеніе *oib' Amore и cog gentile*. Amore является то жестокимъ повелителемъ, то кроткимъ; онъ идетъ къ дамѣ и умоляетъ сжалиться надъ любя-

щимъ, послѣ чего слѣдуютъ долгіе діалоги; въ другомъ мѣстѣ мы видимъ длинныя рѣчи къ канцонѣ или балладѣ, или діалоги между олицетворенными способностями души; говорить сердце, говорить душа, говорить мысль; говорятъ и дѣйствуютъ любовные духи, *spiritelli d'amore*. Психическія явленія индивидуализированы подобнымъ же образомъ; прежде всего, важнѣйшее событіе, влюбленность, возникновеніе чувства, дѣлающагося источникомъ скорби и совершенства, — излюбленная тема этой школы. Духъ любви, — такъ описано въ упоминавшейся и весьма характерной балладѣ Лапо Джіанни, — выходитъ изъ сердца дамы черезъ глаза, проходитъ черезъ глаза поэта, и, благодаря этому, душа и сердце, боясь смерти, обращаются въ бѣгство; «потомъ, когда къ душѣ опять вернулись ея силы, она обращается къ сердцу съ восклицаніемъ: не умерло ли ты, ибо я тебя не нахожу на надлежащемъ мѣстѣ? И отвѣчало сердце, которое было еле-живо и одиноко и беспомощно и которое блуждало и почти умирало, не будучи въ силахъ говорить: о, душа, помоги мнѣ подняться...»

Poi quando l'alma fu rinvigorata,
Chiamava il cor gridando: or se'tu morto,
Ch'io non ti sento nel tuo loco stare?
Rispondea'l cor, ch'avea poco di vita,
Sol, pellegrino, e senza alcun conforto,
Quasi scemando non potea parlare,
E disse: oh alma, aiutami a levare.

Это новыя условности, новый репертуаръ мыслей и выраженій, манера менѣе поверхностная и слащавая, чѣмъ у сицилійцевъ, но зато тѣмъ болѣе абстрактная. Однако, какъ бы то ни было, въ этой новой флорентинской школѣ все еще остается много индивидуальных настроеній, и что ее отличаетъ, это возрастающая сила и законченность формы; языкъ уже является послушнымъ инструментомъ, служащимся съ самыми трудными задачами. Кромѣ Гвидо, мы видимъ это въ особенности въ канцонахъ Дино Фрескобальди.

Но, далѣе, стремленіе къ глубинѣ мысли встрѣтилось здѣсь съ свойственной тосканцамъ склонностью къ болѣе естественной, болѣе народной манерѣ, нерѣдко оживляющей и освѣжающей поэтическое творчество. Самъ Гвидо Кавальканти сдѣлалъ попытку написать двѣ баллады въ духъ старо-французскихъ и провансальскихъ пасторалей, и ему очень удалось передать характеръ сельской поэзіи съ ея непосредственной наивностью. Въ одномъ стихотвореніи (*Era in pensier d'amor*) разсказывается, какъ, будучи погруженъ въ размышленія о своей тулузской Мондеттѣ, онъ встрѣтилъ двухъ молодыхъ красивыхъ поселянокъ, которыя, увидя, что онъ сильно влюбленъ, задорно спрашиваютъ его, можетъ ли онъ припомнить глаза, ранившіе его такъ глубоко. Въ другомъ стихотвореніи (*In un boschetto trovai pastorella*) онъ встрѣ-

часть въ лѣсу одинокую пастушку и умоляетъ ея о любви, какъ это обыкновенно бываетъ во французскихъ и провансальскихъ пастораляхъ; но фигура дѣвушки и разговоръ съ ней получаютъ, при полной естественности, извѣстную идеальную окраску и вмѣстѣ съ тѣмъ своеобразное очарованіе. Чуждая форма пасторали примѣнена искусно и оригинально, такъ что чувствуется не столько подражаніе, сколько сама природа, облагороженная деликатностью и изяществомъ искусства.

И подобно тому какъ у Гвидо Гвиничелли, — у Гвидо Кавальканти есть также нѣсколько стихотвореній, гдѣ онъ, покидая свои абстракціи, насмѣшливо обращается къ окружающей его дѣйствительности. Это можно было уже замѣтить по вышеупомянутому сонету къ Гвидо Орланди относительно чудотворной иконы. Болѣе грубъ реализмъ въ сонетѣ: *Guata, Manetto, quella scignotuzza*, гдѣ поэтъ описываетъ расфранченную горбунию, и безконечный хохотъ, вызываемый ею, когда она гордо выступаетъ рядомъ съ красивой женщиной. Это переходъ къ юмористической поэзіи, которая начала зарождаться въ тосканскихъ городахъ, наряду съ философскою лирикой и какъ бы въ видѣ контраста къ ней. Вмѣстѣ съ развитіемъ богатства, созданнаго промышленностью и торговлей, въ вольныхъ коммунахъ возникла веселая жизнь, исполненная матеріальныхъ удовольствій. Время религіознаго возбужденія явилось вмѣстѣ съ тѣмъ эпохой бодрой жизнерадостности; не всѣ подвергали себя бичеваніямъ, — блестящія празднества были очень любимы, и подобно тому какъ исполненные аскетическаго жара флагелланты заключали братскіе союзы для осуществленія своихъ благочестивыхъ цѣлей, такъ точно съ другой стороны образовывались общества молодыхъ людей съ цѣлью вмѣстѣ вкушать радости жизни. Уже грамматикъ Буонкомпаньо рассказываетъ (около 1215 года) въ своемъ *Cedrus* о такихъ обществахъ, которыхъ нигдѣ нѣтъ столько, какъ Тосканѣ: «Во многихъ мѣстностяхъ Италіи», говоритъ онъ, «образуются извѣстныя общества молодыхъ людей, присваивающія себѣ такія наименованія, какъ общество соколовъ, львовъ, круглаго стола и т. п. И хотя этотъ обычай распространенъ по всѣмъ областямъ Италіи, въ Тосканѣ онъ господствуетъ совершенно особеннымъ образомъ, ибо врядъ ли есть во всемъ городѣ какіе-нибудь молодые люди, которые бы не были связаны клятвенно съ тѣмъ или инымъ обществомъ». Джіованни Виллани описываетъ намъ въ своей хроникѣ (VII, 89) 1283-ій годъ, какъ счастливѣйшую эпоху жизни во Флоренціи. Въ іюнѣ, къ празднику св. Іоанна, по почину фамиліи де Росси, здѣсь образовалось общество болѣе чѣмъ въ тысячу человекъ, всѣ въ бѣлыхъ одеждахъ, подъ эгидой вождя, называвшагося *повелителемъ любви*. «И это общество занималось ничѣмъ инымъ, какъ играми и забавами, танцевали женщины и рыцари и пополаны, причемъ всѣ они весело и радостно

проходили по городу съ трубами и съ другими инструментами или собирались за пиршественными трапезами». Этотъ «дворъ», какъ называетъ празднества Виллани, продолжалъ существовать почти два мѣсяца, и изъ разныхъ мѣстъ сюда стекались придворные и жонглеры. Тогда во Флоренціи было триста рыцарей и множество союзовъ рыцарей и дворянъ; утромъ и вечеромъ всѣ веселящіеся пировали съ музыкантами и дарили имъ дорогія платья, и если черезъ Флоренцію проѣзжалъ какой-нибудь знатный чужестранецъ, его наперерывъ приглашали и сопровождали на лошадяхъ, какъ въ городѣ, такъ и за городомъ. Въ другомъ мѣстѣ (VI, 132) Виллани описываетъ майскіе праздники съ ихъ процессіями изъ нарядно-одѣтыхъ и украшенныхъ вѣнками юношей, женщинъ и дѣвушекъ, съ ихъ публичными танцами, играми и пирушками.

Такая веселая жизнерадостность, такая любовь къ празднествамъ и увеселеніямъ находятъ свое выраженіе въ стихахъ Фольгоре изъ Джеминьяно. Въ сонетныхъ вѣнкахъ онъ описываетъ удовольствія различныхъ мѣсяцевъ и различныхъ дней недѣли, первые — для увеселительнаго общества города Сіэны, другіе — для одного друга во Флоренціи, по имени Карло ди Мессеръ Гверра Кавичіуоли; нѣкій Чене далла Китарра изъ Ареццо, досадуя на хвастовство Фольгоре, сочинилъ на его шутивыя пѣсни забавныя пародіи. Въ томъ обществѣ, которому былъ посвященъ первый рядъ сонетовъ Фольгоре, и въ качествѣ главы котораго онъ привѣтствуетъ нѣкоего Никколо, хотѣли усмотрѣть знаменитую *brigata godegessia* или *sprenderessia*; безумную расточительность этого общества Данте заклеилъ въ своемъ *Inferno* (XXIX, 130). Согласно съ указаніями комментаторовъ, оно состояло изъ двѣнадцати молодыхъ людей, которые, сложившись и составивъ колоссальную для того времени сумму въ 216000 флоринновъ, купили въ Сіэнѣ роскошный дворецъ и на свое расточительное бражничанье истратили всѣ деньги втеченіи десяти мѣсяцевъ. Никколо, являющійся у Фольгоре, долженъ быть тѣмъ же самымъ лицомъ, которое называется у Данте изобрѣтателемъ блюда *costuma gissa del garofano*; по указаніямъ многихъ комментаторовъ, этотъ Никколо происходилъ изъ фамиліи Салимбени, по указаніямъ другихъ — изъ фамиліи Бонсиньори. Бенвенуто да Имола рассказываетъ, что относительно общества *brigata spenderessia* были написаны двѣ канцоны, *quarum altera continet delicias eorum et delectationes eorum, altera vero calamitates et miserias, quas habituri erant*; д'Анкона не сомнѣвался, что эти пѣсни принадлежатъ къ дошедшимъ до насъ сонетнымъ вѣнкамъ Фольгоре и Чене, изъ которыхъ первый воспѣваетъ время блеска и наслажденія, второй предсказываетъ нужду обѣднѣвшихъ. Однако, противъ такого возрѣнія представилъ вѣскія доказательства Джуліо Навоне. Заключительное стихотвореніе сонетнаго вѣнка Фольгоре къ мѣсяцамъ даетъ, въ правильномъ чтеніи,

тима не просто Никколо, а Никколо ди-Низи, и Навоне нашель указаніе на нѣкоего Николая Биндини Ниджіи, изъ дома Толемеи (1337); далѣе, Николай Биндини изъ Сіэны исполняль въ 1309-мъ году должность комиссара при заключеніи мира между Вольтеррой и С.-Джеминьяно; но именно во время этой войны, окончившейся полюбовнымъ договоромъ, Карло Кавичіуоли изъ Флоренціи сражался, въ качествѣ кондотьера, въ рядахъ жителей С.-Джеминьяно. Нельзя, конечно, вполне точно опредѣлить, тождественъ-ли Николай Биндини съ Николаемъ Биндини Ниджіи и является-ли онъ тѣмъ лицомъ, къ которому обращался Фольгоре съ своими сонетами; но это весьма вѣроятно, благодаря тому совпаденію, что данный человекъ какъ разъ въ это время служилъ на пользу города, откуда происходилъ поэтъ, вмѣстѣ съ другимъ лицомъ, къ которому обращена вторая серія сонетовъ; слѣдовательно, онъ могъ здѣсь познакомиться съ нимъ и завязать дружескія отношенія. Поэтому нѣкоторые относятъ также сонеты къ времени послѣ 1309-го года, въ особенности въ виду того, что Фольгоре, какъ мы увидимъ, еще писалъ стихи около 1315-го года. Существовало, конечно, много и другихъ подобныхъ обществъ, задававшихся цѣлью сдѣлать жизнь веселой, безъ тѣхъ, однако, преувеличеній, которыя являются характерными для *brigata spenderessia*. Далѣе, сонетный вѣнокъ Фольгоре не содержитъ никакихъ ясныхъ указаній на общество расточителей; въ немъ просто находятся всѣ тѣ чудесныя вещи, всѣ тѣ представленія о постоянномъ счастьи и благополучіи, какими сопровождаются добрыя пожеланія, когда человекъ даетъ волю своей фантазіи; все это и проявляется здѣсь именно въ качествѣ желаній, а какъ было въ дѣйствительности, мы о томъ ничего не знаемъ; добрейшій Фольгоре перечисляетъ все, что онъ хотѣлъ бы подарить и доставить своимъ друзьямъ; если бы все это роскошество существовало, тогда нечего было бы высказывать пожеланія, а можно было бы просто описывать. И наконецъ, въ чемъ тутъ состоитъ веселая жизнь, въ чемъ состоятъ забавы, предлагаемыя различными временами года? Охота, рыбная ловля и упражненіе въ метаніи копьями, любовь, танцы и игры, прогулки въ зеленыхъ садахъ вблизи свѣтлыхъ источниковъ, хорошая ѣда и употребленіе напитковъ, — отъ всего этого еще очень далеко до бражничанья тѣхъ молодыхъ людей, которые втеченіи десяти мѣсяцевъ прокутили сотни тысячъ. Что касается Чене далла Китарра, онъ обращаетъ свою пародію не столько противъ общества, сколько противъ его пѣвца; онъ насмѣхается надъ хвостовскими подарками на словахъ и приписываетъ или желаетъ обществу всегда что-нибудь противоположное, не только голодь и холодъ, что можно предсказывать расточителю, но и многое другое, что не имѣетъ ничего общаго съ грядущимъ обнищаніемъ, какъ напр. старуху для развлеченія, сквернаго попа въ роли надзирателя, пѣвогъ и лягушекъ въ качествѣ добычи при рыбной ловлѣ, слѣпней и артачливыхъ

ословъ вмѣсто прелестныхъ дѣвушекъ, совъ и филиновъ вмѣсто соколовъ и копчиковъ.

Поэзія Фольгоре, являющаяся въ этихъ сонетахъ шутливой и глупой, отличалась иногда и другимъ болѣе серьезнымъ характеромъ; ему принадлежать три политическіе сонета, сильные и полные сатирической смѣлости, относительно битвы при Монтекатини (1315), въ которой флорентинскіе гвельфы и король Робертъ Неаполитанскій были разбиты гибеллинами подъ предводительствомъ Угучіоне делла Фаджіола. Партийный расколъ, опустошившій столько тосканскихъ коммунъ, заставившій пролить столько крови, приведшій столько благородныхъ фамилій къ нищетѣ и изгнанію, находитъ откликъ въ этихъ суровыхъ страстныхъ стихахъ. Фольгоре — гвельфъ, и, насмѣхаясь надъ врагами-побѣдителями, онъ въ то же время бичуетъ малодушіе собственной партіи, доставившее перевѣсъ противникамъ:

Guelfi per fare scudo delle reni
Avete fatti i conigli leoni,
E per ferir si forte di speroni
Tenendo volti verso casa i freni.

Вы, гвельфы, изъ кроликовъ сдѣлали львовъ:
Домой обративши пугливые взоры,
Коньямъ вы давали хорошіе шпоры,
И спины служили вамъ вмѣсто щитовъ.

Онъ отрекается даже отъ Бога, за то что Онъ допустилъ униженіе гвельфовъ.

Io non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
E non ti prego e non ti ringrazio,
E non ti servo, ch'eo ne son più sazio,
Che l'aneme distar in purgatoro...

Еще болѣе искусно, нежели Фольгоре и Чене, писалъ произведенія юмористической поэзіи Чекко Анджіолиери изъ Сіэны, поэтъ оригинальный и очень даровитый, черпавшій свои сюжеты преимущественно изъ низшихъ сферъ повседневной жизни. Въ 1281-мъ году Чекко нѣсколько разъ упоминается въ общественныхъ документахъ родного города, въ качествѣ присужденнаго къ денежной пенѣ за уклоненіе отъ военной службы. Его отецъ Мессеръ Анджіолиери исполнялъ коммунальныя должности и впоследствии вступилъ въ орденъ *Frati Gaudenti*; несмотря на свою зажиточность, онъ давалъ своему сыну очень мало, такъ что Чекко недоставало средствъ для веселыхъ утѣхъ, къ которымъ его манила самая природа. Его женили на безобразной женщинѣ, которая постоянно ссорилась съ нимъ, и онъ старался вознаградить себя любовью своей Беккины, дочери сапожника, которую онъ на свой ладъ прославилъ въ пѣсняхъ. Въ одномъ изъ этихъ сонетовъ къ Беккинѣ (*l'ho tutte le cose ch'io non voglio*) ука-

зна точная дата, 20-е июня 1291-го года. Поэтъ относился съ ненавистью къ своему дому и къ своей семьѣ, онъ любилъ сидѣть въ кабацкѣ среди веселыхъ товарищей за выпивкой и игрой; ему нравятся, говорить онъ, три вещи:

Cioè la donna, la taverna e' l dado,

женщина, таверна и игральные кости; эти-то три вещи, вмѣстѣ съ злобой противъ тѣхъ, кто мѣшаетъ ими наслаждаться, образуютъ вдохновеніе его творчества. Всѣ свои думы и чувства Чекко высказываетъ съ безпримѣрной необузданностью, и его сонеты къ отцу представляютъ изъ себя самыя сильныя выраженія сыновняго нечестія, какія только можетъ указать литература. Онъ скорбитъ о томъ, что старый скряга обладаетъ такимъ хорошимъ здоровьемъ и не хочетъ ему предоставить желанное наследство:

Chè ho un padre vecchissimo e ricco,
Ch'aspetto ched e' muoia a mano a mano,
Ed e'morrà, quando l mar sarà secco.
Sì l'ha Dio fatto, per mio strazio, sano.

Есть у меня отецъ, и старъ онъ и богатъ.
Я жду, когда-жъ умреть,—я былъ бы очень радъ;
Но онъ умреть тогда, когда изсохнетъ море,
Богъ сотворилъ его здоровымъ—мнѣ на горе.

Когда онъ наконецъ умреть, Чекко предается необузданной радости.

Non si disperin quelli dell' Inferno
Po' che n'è uscito un che v'era chivato,
Che ci credea stare in sempiterno,
Il quale è Cecco, ch'è così chiamato.

Ma in tal guisa è rivolto il quaderno
Che sempre viverò glorificato,
Po' che Messer Angiolieri è scoiato,
Che m'affrigia di state e di verno.

Пусть не скорбятъ, не плачутъ души Ада,—
Тамъ Чекко былъ, оттуда онъ ушелъ;
Онъ жилъ въ Аду средь вѣчныхъ мукъ и золь
И позабылъ, что въ мѣрѣ есть отрада.

Но рокъ теперь иное повелѣлъ,
Отнынѣ буду жить всегда безпечно,
Ужъ нѣтъ того, кто все мнѣ портилъ вѣчно,
Мессеръ Анджелиери околѣлъ.

Любовь Чекко совершенно чувственна, она далека отъ платонизма болонско-флорентинской лирики; въ послѣдствіи его Беккина вышла замужъ за другого, и ихъ отношенія приняли приблизительно такой же характеръ, какъ отношеніе донны къ ея возлюбленному въ одной изъ канцонъ Компаньетто да-Прато. Но эта страсть, при всей своей

изменности, имѣть все-таки преимущество правды и естественности; здѣсь, какъ и во всемъ, что написалъ Чекко, мы видимъ откровенныя изліянія искренняго человѣка, а иногда улавливаемъ наивныя живыя звуки, въ народномъ духѣ, какъ напр.:

Io ho in tal donna lo mio core assiso,
Che chi dicesse: Ti fo imperadore
E sta che non la veggì pur due ore,
Sì li direi: Va, che tu sii ucciso.

Къ такой я женщинѣ весьмъ сердцемъ прильпился,
Что еслибъ кто сказалъ: „Тебѣ я царство дамъ,
Лишь на два бы часа ты съ нею разлучился“.
Ему бы я въ отвѣтъ: „Пошелъ ко всемъ чертямъ“.

Особенной живостью отличаются также сонеты въ разговорной формѣ, гдѣ быстро мѣняются слова поэта и его возлюбленной, вполне точно воспроизводя истинный тонъ такихъ діалоговъ, съ ихъ нѣжностями и перебранками. Но прежде всего постоянно цитировалось одно стихотвореніе Чекко, и вполне справедливо, потому что оно наиболѣе характеризуетъ его поэтическую манеру, и, будучи разсматриваемо само по себѣ, является однимъ изъ наиболѣе законченныхъ произведеній, какія когда-либо создала юмористическая поэзія. Форма сонета, которая приспособлена преимущественно для эпиграмматическихъ эффектовъ, разработана здѣсь мастерски; начинаясь съ проявленій мрачнаго гнѣва, съ желанія разрушить міръ и уничтожить человѣчество, стихотвореніе кончается шаловливой шуткой, которая неожиданно и чрезвычайно эффектно проистекаетъ изъ взаимной игры контрастовъ:

S'io fossi fuoco, arderei lo mondo,
S'io fossi vento, io'l tempesterei,
S'io fossi acqua, io l'allagherei,
S'io fossi Iddio, lo mandere' 'n profondo.

S'io fossi Papa, allor sare' giocondo;
Chè tutti i Cristian tribolerei;
S'io fossi Imperador, sai che farei?
A tutti mozzerei lo capo a tondo.

S'io fossi Morte, io n'andrei da mio padre,
S'io fossi vita, non stare' con lui,
E similmente farei a mia madre.

S'io fossi Cecco com'io sono e fui,
Torrei per me le giovane leggiadre,
Le brutt' e vecchie lascerei altrui.

Будь я огнемъ, весь міръ бы я спалилъ,
Будь вѣтромъ, я его бы разметалъ,
Будь я водой, его-бъ я затопилъ,
Будь Богомъ, я его бы въ адъ послалъ.

Будь Папой, я-бъ тогда возликовалъ:
Я всѣхъ бы къ покаянью присудилъ;
И еслибъ Императоромъ я сталъ,
Безъ состраданья всѣхъ бы я казнилъ.

Будь Смертью, я отца бы навѣстилъ,
 И къ матери охотно-бъ завернулъ;
 Будь жизнью, я бы къ нимъ не заглянулъ.
 Будь Чекко, я безопасно бы любилъ,
 Себѣ бы взялъ красавицъ молодыхъ,
 А старыхъ бы оставилъ для другихъ.

Втеченіи нѣкотораго времени Чекко былъ въ дружескихъ отношеніяхъ съ Данте, и къ нему обращены три его сонета. Изъ нихъ видно, что Данте, вполне признавая поэтическое дарованіе Чекко, пытался, но тщетно, отвлечь его отъ обычной его манеры и обратиться къ предметамъ болѣе достойнымъ. Позднѣе онъ упрекалъ его за паразитизмъ; Чекко тогда, сообразно съ разказами, состоялъ при сенезійскомъ кардиналѣ Риччіардо Петрони въ Римѣ; но Данте самъ былъ уже въ изгнаніи и, крайне нуждаясь, былъ поставленъ въ необходимость принимать поддержку отъ другихъ; раздраженный Чекко съ злой насмѣшкой возвратилъ Данте сдѣланный имъ упрекъ, въ сонетѣ, который навсегда положилъ конецъ дружбѣ между ними. Это стихотвореніе слѣдовательно относится къ началу 14-го столѣтія. Чекко Анджіоіери умеръ по всей вѣроятности около 1312-го года, ибо въ этомъ году, какъ нашель д'Анкона, его сыновья отказались отъ отцовскаго наслѣдства, обремененнаго долгами.

У флорентинца Рустико ди-Филиппо, друга Брунетто Латини, мы встрѣчаемъ удивительное соединеніе различныхъ поэтическихъ приемовъ той эпохи; во многихъ изъ своихъ сонетовъ онъ еще всецѣло стоитъ на точкѣ зрѣнія сицилійской школы, какъ напр. въ слащавомъ діалогѣ съ дамой: *Poichè vi piace ch'io mostri alleganza*, или въ любовной мольбѣ: *Mercè, madonna, non mi abbandonate*; но ему же принадлежитъ сонетъ: *Io aggio inteso ehe senza lo core*, удивлявшій критиковъ своимъ остроуміемъ и изяществомъ; другой сонетъ, *Tutto lo giorno intorno vo fuggendo*, вполне выказываетъ не только умъ и изящество, но также и слабыя стороны петрарковской поэзіи съ ея антитезами льда и огня. Рустико, наконецъ, написалъ цѣлый рядъ юмористическихъ стихотвореній; напечатаны 18 сонетовъ изъ этого разряда, политическія сатиры, личныя насмѣшки, шутки касающіяся мелкихъ семейныхъ дѣлъ и случаевъ, непосредственное изображеніе ежедневной жизни, грубое, сильное и правдивое, но къ сожалѣнію нерѣдко слишкомъ туманное, благодаря намекамъ на вещи эфемерныя.

Эти поэты реалистическаго направленія, относящіяся къ концу 13-го вѣка и началу 14-го, замыкаютъ собою первый періодъ итальянской литературы. Бросивъ взглядъ назадъ, мы замѣчаемъ многообразіе явленій, поэты еще не въ состояніи создать какое-нибудь великое литературное произведеніе абсолютной цѣнности, но повсюду образуются зачатки будущей эволюціи, весьма крупной, зачатки того, что постепенно было закончено въ слѣдующія столѣтія, — и такимъ образомъ этотъ первый періодъ содержитъ въ себѣ самыя содержа-

тельные указанія, объясняющія произведенія эпохъ позднѣйшихъ; ибо литературное развитіе можно понять лишь тогда, когда изслѣдуешь его въ его первоисточникахъ. Потому-то теперь вполнѣ резонно подвергаютъ специальному ревностному изученію эти раннія, прежде находившіяся въ пренебреженіи, эпохи литературъ, въ которыхъ каждое явленіе, даже самое ничтожное, безусловно интересно, какъ симптомъ все болѣе и болѣе развивающейся духовной жизни. Сперва у сицилійцевъ мы видимъ лирику, находящуюся въ большой зависимости отъ иностранныхъ образцовъ, послужившихъ исходнымъ для нея пунктомъ; затѣмъ у поэтовъ перехода, у поэтовъ болонскихъ и флорентинскихъ она все больше и больше эмансипируется, самая условности, встрѣтившись лицомъ къ лицу съ вліяніемъ чуждыхъ литературъ, принимаютъ своеобразный и самостоятельный характеръ, переживаютъ постепенный прогрессъ, вызывающій наконецъ такіе пышные цвѣты, какъ лирика Данте и Петрарки. Поэзія повѣствовательная, насколько она касалась рыцарскихъ сюжетовъ, оставалась подражательной и даже пользовалась чуждымъ языкомъ; въ Италіи не было матеріала для эпоса; между тѣмъ пестрый и блестящій міръ рыцарскихъ сагъ былъ любимъ народомъ, онъ очаровывалъ любопытство толпы; еще долгое время саги продолжали жить только въ низшихъ теченіяхъ литературы, въ произведеніяхъ площадныхъ пѣвцовъ; однако черезъ двѣсти лѣтъ имъ суждено было возродиться: оплодотворенныя вмѣшательствомъ комическаго элемента, они пріобщились къ новой художественной жизни и возродились въ великихъ романтическихъ поэмахъ Пульчи, Бойардо и Аріосто. Новелла является въ Novellino обнаженной, сухой и малоинтересной; но тѣмъ не менѣе данная книга является предшественникомъ «Декамерона», равно какъ Фольгоре, Чене, Чекко и Рустико являются предшественниками какого-нибудь Саккетти и Пуччи въ 14-мъ вѣкѣ, Буркиелло въ 15-мъ, Берни въ 16-мъ, не будучи при этомъ, собственно говоря, превзойдены ими. Но истинно народной поэзіей этого перваго періода была поэзія религіозная, явившаяся у ломбардцевъ и венеціанцевъ въ формѣ разсказа и дидактики, а въ средніе вѣка—въ формѣ лирики и примитивной драмы; она гармонировала съ духомъ эпохи, она стояла въ тѣснѣйшей связи съ ея думами и чувствами, какъ эти послѣднія величественно отразились въ церковномъ юбилеѣ 1300-го года, организованнаго папой Бонифациемъ. Религіозное поэтическое творчество находилось до сихъ поръ въ рукахъ народа; зародыши поэзіи дремали въ немъ еще скрытно; но оно прежде, чѣмъ какое-либо иное поэтическое творчество, было способно на развитіе. Это развитіе нашло себѣ воплощеніе въ созданіяхъ Данте Алигieri, и литературная эволюція Италіи достигла кульминаціоннаго пункта, когда «Божественная Комедія» соединила въ себѣ изысканное искусство школы съ излюбленнымъ сюжетомъ народной традиціи.